

¿QUÉ PUEDE APORTAR LA PINTURA A LAS TECNOLOGÍAS DE LA IMAGEN?

Vicente Alemany Sánchez-Moscoso y Roberto González Jiménez

Centro de Estudios Superiores Felipe II
Universidad Complutense de Madrid

1. Pintura y tecnologías de la imagen

Nuestra aportación como profesores de pintura en este foro internacional dedicado a la imagen, la cultura y la tecnología comienza con una reflexión relativa a las distinciones internas propias de nuestras disciplinas. Saldremos de la protección que nos ofrecen los estudios y talleres en donde los pintores nos sentimos “como en casa” para indagar en qué ofrecen hoy en día las tecnologías de la imagen en la práctica artística. Aprovecharemos estas reflexiones para dibujar nuevos límites entre los distintos territorios de la imagen. Comenzaremos enunciando lo que es específico de nuestra tarea: La pintura conlleva la factura manual de imágenes. Esta circunstancia no nos hará presentarnos como artesanos que vienen a mostrar sus arcaicas prácticas, ni como inspirados creadores que mantienen a buen recaudo cierta latencia del valor mágico de las imágenes, perdido o diluido en la edad de su reproducción mecánica.¹ Dedicaremos esta introducción a intentar señalar cuál es el lugar de la pintura en el mundo de las tecnologías visuales, o para ser más precisos, qué es lo que distingue las imágenes pictóricas de las imágenes tecnológicas.

Para indagar en la relación entre la pintura y las tecnologías de la imagen primero debemos romper la distancia que introduce esta misma expresión. La pintura no está unida a las tecnologías visuales por una conjunción que señale una relación inmediata de afinidad exenta de discusiones. Este nexo nos presenta juntas dos disciplinas similares, pero esencialmente distintas. Al leer esta expresión nadie recuerda que la pintura haya desarrollado las más sofisticadas tecnologías para la producción de imágenes. En la actualidad la presencia de esta conjunción nos advierte de una fractura evidente que al mismo tiempo une y separa nuestro medio artesano del propio de las imágenes de reproducción mecánica. Llegados a este punto tal vez alguien nos invite a retirarnos de este foro. Parece que el hecho de que los pintores -a estas alturas- sigamos empeñados en realizar imágenes a mano nos debería dejar fuera de una convocatoria que las relaciona con la tecnología. Podríamos pensar que la producción manual de imágenes nos dispone en una situación opuesta -y en cierto sentido antagónica- respecto de la tarea de fotógrafos, diseñadores gráficos y creadores visuales en sentido amplio. Pero los pintores ni somos una especie en vías de extinción, ni mantenemos empeños anacrónicos. Muchos consideramos que nuestra tarea supone una aportación respecto a las tecnologías de la imagen.

1. BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la época de su reproducción mecánica” en *Textos sobre fotografía*. Valencia, Pretextos, 2004, p. 17.

Desde el comienzo de la tradición artística occidental los pintores han conocido y aprovechado las tecnologías de la imagen en sus trabajos. Ya en obras del siglo XV advertimos el empleo de distintos artefactos ópticos útiles para la pintura. Cuando contemplamos de cerca las tablas de los primitivos flamencos descubrimos la evidencia del uso de tecnologías visuales. El preciso trazado de aquellas finísimas líneas de color que se entretajan ante nuestras atónitas miradas sería inimaginable sin el empleo de lupas. En uno de los más conocidos tratados de pintura moderna² Leonardo da Vinci recomienda usar espejos para valorar la calidad de la ejecución pictórica. En aquellos años estos instrumentos ópticos eran realizados a partir de fragmentos de esferas de cristal soplado. Estos espejos curvos compartían las propiedades ópticas de las lentes permitiendo aumentar o reducir la escala aparente de los objetos. Con las condiciones de luz adecuadas los espejos cóncavos permitían proyectar imágenes sobre los lienzos y tablas. Entre los dibujos de Leonardo también encontramos descripciones minuciosas de mecanismos para pulir cristales para fabricar lentes.³ El empleo de estas tecnologías de la imagen afectó radicalmente a los procedimientos de trabajo de los pintores, permitiéndoles aumentar lo que hoy llamaríamos la resolución de las imágenes, la densidad de la trama pictórica que se podía alcanzar gracias a estos artificios ópticos.⁴

Pero estas innovaciones no sólo facilitaron ciertas operaciones técnicas sino que también conllevaron una renovación en las composiciones y en la interpretación simbólica de los cuadros. Por ejemplo, en la pintura del siglo XV y XVI es muy habitual que en los retratos el busto del comitente aparezca a través del quicio de una ventana. Una cierta distancia parece separarnos de los personajes pintados por Hans Memling y Giovanni Bellini, Jan Van Eyck y Agnolo Bronzino. Este distanciamiento no sólo responde a criterios “ideológicos” relativos a las jerarquías sociales de la época, también obedece a las exigencias técnicas del propio dispositivo óptico. Podemos suponer que estos retratos fueron realizados con el pintor provisto de un espejo cóncavo trabajando en una habitación oscura mientras los personajes retratados posaban al otro lado de una pequeña ventana con una fuerte iluminación natural.

Como podemos comprobar a lo largo de la tradición artística occidental la práctica de la pintura ha mantenido una relación directa con las tecnologías de la imagen de cada época. La actividad de los artistas era una de las más influidas e interesadas en los avances de la óptica, junto con los comerciantes de tejidos (principales comitentes de las obras de arte), los navegantes, militares y científicos. Los aparatos ópticos también motivaron los cambios de paradigmas astronómicos del siglo XVII. Galileo Galilei dirigió al cielo un dispositivo que hasta entonces había tenido un uso militar. Con este telescopio confirmó sus revolucionarias teorías astronómicas.⁵ Galileo difundió sus descubrimientos a finales de la década de 1610. Para entonces la pintura había vivido una transformación igualmente radical cuyo principio germinal también tenía un origen óptico. Michelangelo Merisi da Caravaggio fue el principal promotor de esta revolución que afectó a toda la pintura europea del siglo XVII. La audacia de sus escorzos, la complejidad de las composiciones, los fuertes contrastes en las iluminaciones, la intensa saturación de los colores, todas estas características de la pintura de Caravaggio son deudoras del uso de la cámara oscura con lente.⁶ Entre

2. Cfr. VINCI, Leonardo da: *Tratado de la Pintura*. Madrid, Akal, 1999.

3. Sobre todas estas prácticas artísticas recomendamos HOCKNEY, David: *El conocimiento secreto*, Barcelona, Destino, 2002.

4. En los palacios de los mecenas del *quattrocento* y *cinquecento* aún se conservan los cuentahilos. Estos instrumentos ópticos concebidos para medir la calidad de los tejidos y tapices probablemente fueron adoptados por los pintores. Actualmente medimos la resolución de las imágenes cuantificando el número de puntos por pulgada. Este criterio procede directamente de estos instrumentos.

5. La colaboración entre científicos y artistas era habitual en aquella época. Uno de los ejemplos más llamativos fue el encuentro en Roma de Galileo Galilei y José Ribera a comienzos del siglo XVII. El astrónomo italiano prestó su telescopio al pintor español para que realizase su *Alegoría de la vista* entre 1611-1616. Véase PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *Ribera*. Madrid, Museo del Prado, p. 166.

6. Pocas monografías de Caravaggio indagan en la importancia del uso cámara oscura con lente en su pintura. No obstante diversos documentos judiciales procedentes de embargos de sus propiedades describen que su taller tenía las paredes pintadas de negro y que poseía varias lentes de calidad.

Véase VVAA: *Caravaggio*, Colonia, Taschen, 2009.

los artistas europeos directamente influidos por la obra de Caravaggio debemos recordar a Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, Jan Vermeer o Franz Hals. Todos ellos muy probablemente también usaron la cámara oscura con lente.

Algunos pintores del siglo XVII se desmarcaron de las últimas tendencias tecnológicas que procedían de Italia y decidieron no sumarse al empleo de estos recursos ópticos.⁷ El ejemplo más extraordinario fue Rembrandt quien en su juventud había estado muy interesado por Caravaggio. Más tarde el gran maestro del barroco abandonaría la fascinación propia de la intensidad óptica de este tipo de imágenes para explorar otras sensaciones táctiles y elementales a través de la plasticidad de la pintura. En una época caracterizada por el intenso verismo óptico de la pintura heredera de Caravaggio, Rembrandt enfatizó los valores táctiles de las imágenes propiciando una suerte de disidencia respecto a las pujantes corrientes artísticas y tecnológicas.

La historia de la pintura ha estado marcada por el desarrollo de los artefactos ópticos. Algunos artistas nos ofrecen las más brillantes muestras de la evolución de las tecnologías de la imagen de cada época. Muchos de los grandes maestros de la tradición emplearon diversas tecnologías ópticas y guardaron silencio sobre su uso como parte *del conocimiento secreto* de los procesos de trabajo de sus talleres.⁸ Pero también debemos advertir que grandes pintores como Rembrandt, Rubens o Goya no se sumaron a los avances de la óptica de su tiempo, ni a las corrientes estilísticas de su época. Estos artistas conocían las posibilidades pictóricas de la cámara oscura porque ya estaban presentes en las obras de sus contemporáneos. Seguramente también tuvieron acceso a lentes, espejos y cámaras oscuras en los gabinetes y las colecciones científicas de sus clientes. Pero a pesar de ello no incorporaron estos dispositivos ópticos como medios efectivos para el desarrollo de sus obras. Por este motivo la pintura de estos artistas se singularizó notablemente respecto a las corrientes imperantes en su tiempo.

Podemos advertir el uso de tecnologías de la imagen en todos los periodos de la historia del arte moderno. Podríamos afirmar incluso que la evolución de la óptica ha sido uno de los factores determinantes en la caracterización de la historia de los estilos. ¿Por qué estas relaciones entre la pintura y las tecnologías de la imagen no son conocidas? Seguramente debemos buscar la causa de esta falta de información en las disciplinas académicas implicadas: Los historiadores del arte y los profesores de pintura. Los historiadores debido a su formación humanística no suelen profundizar sobre estas cuestiones que requerirían un conocimiento de la historia de la óptica. Esta dedicación podría suponer descuidar el estudio de los contenidos de las obras y la visión particular de los artistas, a favor de un determinismo tecnológico, tan ingenuo como falso. También es cierto que en el mundo de la teoría del arte y la estética es frecuente la reconstrucción de la historia de las obras de arte y del pensamiento asociado sin considerar los medios tecnológicos que han permitido su producción y difusión.⁹ En general, entre los profesores de pintura de Bellas Artes existe un hermetismo tan interesado como lamentable. La mayor parte de los profesores pintores que aplican tecnologías de la fotografía tradicional o la imagen digital en sus creaciones artísticas sin embargo no explican estos procedimientos en los talleres universitarios.

Tanto los historiadores del arte como los profesores de pintura cuando nos enfrentamos al análisis de las relaciones entre las artes y las tecnologías de la imagen nos encontramos con un obstáculo epistemológico más poderoso que la falta de publicaciones. Numerosos especialistas dedicados al estudio del arte y aficionados a la pintura prefieren no considerar el papel de la tecnología en la historia de esta disciplina. Evitan reconocer la relevancia de la ciencia óptica para mantener intacto el valor simbólico del pintor como creador. De esta manera los artistas conservan un cierto poder en sus manos que se manifiesta a través

7. Otro pintor que permaneció fuera del embrujo óptico de la cámara oscura fue Rubens.

8. Véase HOCKNEY, David, *op. cit.*

9. Algunos teóricos proponen reflexiones sobre cómo los medios de difusión cultural no sólo posibilitan la transmisión de las ideas y las obras, sino que también han condicionado los contenidos de la creación artística y estética. Véase DEBRAY, Régis: *Introducción a la mediología*. Barcelona, Paidós, 2001.

de la viveza de sus representaciones. Desde esta perspectiva antropológica el pintor es un mago, por tanto el conocimiento relativo al empleo de las tecnologías ópticas se vuelve innecesario y hasta cierto punto comprometedor. Para estos teóricos explicar qué artefactos visuales han podido emplear los pintores podría poner en evidencia su valor artístico que en cierto sentido es una latencia de un poder sagrado anterior. En la actualidad mantenemos una concepción de la pintura heredera del romanticismo, por este motivo consideramos que la intervención de las tecnologías de la imagen en los procesos pictóricos devalúa el papel del artista como genio creador y al mismo tiempo compromete el verdadero valor de las obras.¹⁰

Hemos comenzado describiendo una ruptura esencial entre el ámbito de las imágenes artísticas de producción manual y el de las imágenes tecnológicas de reproducción mecánica, el denominado mundo de “lo visual”. Posiblemente la desconfianza hacia la validez del uso de la fotografía en las artes plásticas coincidió con la difusión de estas tecnologías. Hasta el siglo XIX la disponibilidad de los artefactos ópticos era muy reducida, sólo una elite económica y cultural tenía acceso a ellos. Este mismo grupo era el único que conocía lo que podían ofrecer estos dispositivos visuales para otro artificio técnico como era la pintura. Pero durante el siglo XIX no sólo se produjo un acelerado desarrollo de las tecnologías de la imagen sino que este proceso también supuso una progresiva democratización en el consumo de las imágenes mecánicas y de las tecnologías fotográficas. De esta manera el gran público se acostumbró a las imágenes de origen fotográfico al mismo tiempo que las tecnologías ópticas dejaron de ser objetos singulares propios de los gabinetes de curiosidades y las *wunderkammer*. La pérdida del aura de los dispositivos ópticos coincidió con el recelo respecto al valor artístico del aprovechamiento de la fotografía en la pintura.

El intenso desarrollo de las tecnologías para la reproducción mecánica de las imágenes supuso una fractura radical entre el mundo de la pintura y el de la comunicación visual. Los pintores abandonaron su papel de guardianes de los conocimientos secretos sobre el empleo de los artefactos visuales. La pujante burguesía accedió a los aparatos ópticos que dejaron de ser patrimonio reservado de los artistas. Pasadas algunas décadas *la conquista de la ubicuidad*¹¹ de las tecnologías supuso una fractura fundamental que separó nuestras disciplinas. Mientras se desarrollaban masivamente los medios de reproducción de imágenes como una manifestación del *espíritu de la época*, los artistas cursaban su particular *malestar* respecto a la *cultura* visual imperante. El pintor para producir sus obras plásticas debía competir contra la potencia de los medios técnicos y al mismo tiempo disimular la procedencia mecánica de las imágenes que utilizaba. Ya en 1848 diversos periódicos franceses se burlaban de las obras de Jean Auguste Dominique Ingres utilizando el término “hiperrealista” porque resultaban excesivamente fotográficas para los espectadores de la época.¹²

Desde finales del siglo XIX los artistas plásticos han tenido que producir sus obras aprovechando los avances de las tecnologías visuales, pero buscando alternativas o nuevas posibilidades respecto a las imágenes mecánicas. Uno de los ejemplos más conocidos fue el caso de los impresionistas. Todos ellos fueron aficionados a la fotografía,¹³ capturaban sus propias imágenes y coleccionaban todo tipo de grabados y estampas empleándolos posteriormente para elaborar sus obras.¹⁴ ¿Qué aportaban los paisajes impresionistas respecto a las fotografías de la época? Por ejemplo estos pintores hicieron un estudio muy avanzado del color, aquel aspecto de las imágenes que no podían reproducir con precisión las tecnologías de la época.

10. Cfr. BENJAMIN, Walter, óp. cit. Benjamin utiliza conceptos de carácter religioso, cuando no metafísico, como su conocida “aura”.

11. VALÉRY, Paul: “*La conquista de la ubicuidad*” *Piezas sobre arte*. Madrid. La balsa de Medusa, 1999.

12. La prensa satírica de la época publicó numerosas caricaturas de sus obras y las calificaba de manera despectiva como “hiperrealistas”. Confrontar TINTEROW, Gary: “*Paris, 1840-1867*” en *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, Londres, The National Gallery, 1999, pp. 351-372.

13. Las relaciones entre la fotografía y el impresionismo son muy complejas. No por casualidad la primera exposición impresionista se organizó en el estudio fotográfico de Nadar. Véase WILDESTEN, Daniel: *Monet o el triunfo del impresionismo*, Colonia, Taschen, 2001.

14. Diversas monografías están dedicadas a la fotografía de los impresionistas, como ejemplo véase DANIEL, Malcolm (ed.): *Edgar Degas, Photographer*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998.

También desarrollaron ciertas cualidades plásticas de la pintura. Por ejemplo, en las obras impresionistas y en las de otros grupos posteriores, apreciamos cómo las distintas densidades aplicadas a la pintura, el tamaño y la dirección de las pinceladas, o la presencia simultánea de colores complementarios afectan a nuestra percepción de las obras.

Desde el siglo XIX los artistas de corte académico habían incorporado las tecnologías de la imagen como referencia de la pintura, aunque guardando cierto secreto sobre la utilización de estos recursos.¹⁵ El arte figurativo que triunfaba en los Salones oficiales tras su supuesto carácter naturalista escondía un realismo claramente influido por la fotografía.¹⁶ La obra de Sorolla es probablemente el mejor ejemplo español de este uso de las tecnologías ópticas en la pintura. El artista valenciano era un dotado pintor académico que incorporó a su formación tradicional muchas de las posibilidades plásticas ensayadas por los impresionistas pero con un grado de ambición artística y complejidad en sus proyectos irrepetible.¹⁷ Las diversas tendencias vanguardistas que proliferaron en Europa hacia la Primera Guerra Mundial tuvieron un enemigo común, la pintura académica inmediatamente anterior. Estos grupos intentaron evitar aquellos recursos pictóricos que pusiesen en evidencia el origen fotográfico de sus cuadros.

Las artistas vanguardistas buscaban recuperar los principios creativos más básicos y originales, por ejemplo a través de referencias a las formas artísticas primitivas, o proponiendo la exploración de las pulsiones creativas inconscientes. En este contexto la nueva pintura debía ser tecnológicamente inocente, o al menos aparentarlo. Las Señoritas de Avignon de Picasso es el principal paradigma del arte vanguardista, a partir de esta obra se suele proclamar la fractura del naturalismo espacial o el ensayo de nuevas concepciones artísticas. Pero normalmente no se recuerda que también se trataba de un ataque contra la evidencia del uso de la fotografía en la pintura. Las tecnologías ópticas ya estaban siendo aprovechadas por la Academia desde el siglo anterior y por este motivo quedaron fuera de los cánones vanguardistas durante décadas. Los agresivos rostros de las Señoritas de Avignon no recordaban a los que aparecían fotografiados en las revistas de aquellos años, ni los cuerpos de Matisse o los expresionistas alemanes a las incipientes estrellas de la gran pantalla. La pintura durante buena parte del siglo XX ha buscado desarrollar un tipo de visualidad y plasticidad ajena al mundo de las imágenes de consumo masivo. La abstracción norteamericana con su defensa de la especificidad y autonomía de la pintura llegó a una ruptura aún más radical entre el arte y las imágenes tecnológicas.

2. ¿Qué ofrece la pintura a las imágenes tecnológicas?

La última de nuestras preguntas comparte la ingenuidad y el descaro de la más vieja estrategia para trabar conversación en cualquier encuentro casual: ¿Qué hacemos unos pintores como nosotros en un congreso como este? Aunque para mantener las formas académicas propias de este foro la formularemos con algo más de decoro: ¿Qué puede ofrecer la pintura a las imágenes tecnológicas? Finalmente estamos en condiciones de responder algunas de las cuestiones fundamentales con las que comenzamos este artículo y que nos hemos encontrado a lo largo del mismo. Cuando analizamos el vínculo entre ambas disciplinas señalamos que la misma conjunción que las unía nos permitía intuir una distancia entre los fundamentos de ambas. Aprovecharemos este último apartado para subrayar lo que compartimos con los profesionales de la imagen tecnológica. Pero también nos enfrentaremos a cuestiones específicas de nuestra tarea respondiendo a qué es lo que hace singular a la concepción plástica de la imagen propia de la pintura.

15. FLECKNER, Uwe: *Jean-Auguste-Dominique Ingres*. Könemann, Colonia, 2000, pp. 110-114. Se conservan algunos daguerrotipos empleados por Ingres para el retrato de la condesa Louise-Albertine d'Haussonville actualmente expuestos en la Frick Collection de Nueva York.

16. HOCKNEY, David, óp. cit.

17. Para comprobar la complejidad de los proyectos pictóricos de Sorolla véase VVAA: *Sorolla: Visión de España*. Colección de la Spanish Society of America, Valencia, Fundación Bancaja, 2007.

Comencemos con una pregunta directa: ¿Por qué los pintores seguimos dedicados a las *artesanías* de la imagen a pesar de las posibilidades que nos ofrecen hoy las tecnologías visuales? Esta cuestión es esencial pero desgraciadamente se suele banalizar hasta convertirla en tema de chismorreos gremiales de los “pintores-pintores” que entre bromas y broncas impiden que adquiera el calado existencial que verdaderamente tiene. En esta ocasión intentaremos manifestar toda su profundidad volviendo a formularla: ¿Por qué somos lo que somos y nos dedicamos a esta tarea? Obviamente esta pregunta no admite sólo una respuesta. Lo único que podemos hacer para explicar nuestra labor es describir la alegre agitación que anima la actividad de nuestros talleres. Una sonrisa placentera asalta al estudiante de pintura cuando muestra su cuadro con las manos y el rostro manchados mientras los colores brillan todavía frescos sobre el lienzo. La experiencia de manipular el color, de modelar las formas, relaciona nuestra tarea con las labores artesanas primordiales.¹⁸ En estos oficios se produce una identificación elemental entre la materia empleada y el cuerpo del artesano. Aquello ha salido de las manos del pintor, y en cierto sentido, participa de la misma sustancia de éstas. Existe una *alegría de la pintura* o para decirlo en francés, como lo harían Gaston Bachelard o Henri Focillon, una *joie de peinture*.¹⁹

Aquellas sonrisas están celebrando la pequeña victoria de haber organizado lo que no tenía forma, de haber estabilizado una materia vibrante y variable, de lograr *figurar*, es decir alzar una figura, con una sustancia insumisa que se empeñaba en escurrirse por la paleta, los pinceles y las manos. Hemos vencido a la materia blanda, impura e informe que todo lo empapaba en su fluir hacia el suelo.²⁰ Ahora debemos repetirnos la pregunta anterior pero transformándola para enfatizar su carácter subjetivo en busca de respuestas de tipo psicológico: ¿Por qué esta sensación nos emociona tanto? Para contestar esta cuestión trasladémonos a uno de esos lugares que hasta hace poco compartíamos las Facultades de Bellas Artes con las de Comunicación Audiovisual, el laboratorio fotográfico. En la última década estos cuartos oscuros están adquiriendo un aura profundamente nostálgica. La pujanza de la fotografía digital terminará por convertirlos en depósitos arqueológicos de las tecnologías químicas de la imagen. Del mismo modo que acabamos de hacer con los talleres de pintura, acudamos ahora a este lugar común de nuestras disciplinas para indagar en los motivos profundos de las tareas a las que nos dedicamos.

Recordemos las sensaciones de las primeras veces que entrábamos en los laboratorios fotográficos, nuestras singulares “cámaras de maravillas”. Una alegría vibrante nos agitaba en aquellos cuartos oscuros. Bajo el tenue haz de la ampliadora la imagen era poco más que una leve proyección de luz, generalmente negativa. Aquello era una impresión insípida, algo menos que un fantasma de lo que habíamos visto. Mientras el papel se empapaba de revelador la imagen se nos aparecía lentamente sobre la emulsión suspendida en el baño químico. Cuanto más lento era el proceso, cuanto más profundo era el revelado, más excitados esperábamos que terminara de aparecer. Esta sensación placentera ante la formación de la imagen posiblemente responda a mecanismos psíquicos afines a los que Jacques Lacan describe en “*El estadio del espejo como formador*”.²¹ Cuando la *cría de hombre* reconoce su imagen en el espejo siente la satisfacción de comprobar que a pesar de los traumas físicos y psíquicos que ha supuesto la pérdida de la posición fetal original sus miembros siguen unidos, están ordenados y son simétricos, lo que le reporta una sensación placentera.

Según Lacan el reconocimiento de la imagen del niño ante el espejo le permite descubrir que su cuerpo conforma un sistema articulado, que no está fracturado ni es amorfo, que en definitiva constituye una *bueno figura*.²² Este proceso será fundamental para formar su identidad, le inducirá a la apreciación de

18. Cfr. PLINIO: *Origen y desarrollo de la pintura. Modelado y trabajo en arcilla en Historia natural*, Madrid, La Balsa de Medusa, pp. 78 y 124.

19. Cfr. BACHELARD, Gaston: *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, FCE, 1999.

20. Ibid. Bachelard en las *ensoñaciones el reposo* y las *ensoñaciones de la voluntad*, sus psicoanálisis de las imágenes poéticas elementales de la tierra, denomina *joie de terre* (gozo de la tierra) al placer asociado a amasar el barro, a penetrar en la tierra o a confundirse con la materia primordial.

21. LACAN, Jacques: “*El estadio del espejo como formador*”, en *Obras escogidas*. Barcelona, R.B.A., 2006. pp. 86-93.

22. La búsqueda de la *bueno figura* es uno de los principios fundamentales de la Gestalt y la psicología del arte. ARNHEIM, Ru-

la belleza, y asociará a estos caracteres formales una sensación placentera.²³ Una relación similar pero más compleja se repetirá durante la adolescencia cuando el joven se enfrente a la imagen reflejada de su cuerpo. Los profundos cambios morfológicos que sufre harán que sea más difícil reconocerse en su imagen y más frecuente la exploración visual de su cuerpo. La exploración ante el espejo adquirirá una mayor intensidad erótica ya que a la experiencia visual le seguirá el reconocimiento táctil de su anatomía. Posiblemente esta relación íntima entre la vista y las manos explique por qué resulta más placentera la formación de la imagen pictórica que la mecánica.

La satisfacción del pintor durante la realización de una imagen seguramente será mayor que la del fotógrafo, el editor o el diseñador porque el goce es más completo y complejo ya que vincula el conocimiento visual con el táctil. La disposición respecto al objeto de gozo es más íntima, porque la mediación tecnológica es menor, ya sea óptica, química o digital. Aunque la sofisticación de los trabajos pictóricos puede ser tan compleja como la de los de la imagen tecnológica, la participación en los procesos preparatorios de la formación de la imagen es más activa y directa. Las manos son las que han conseguido organizar ese pequeño sistema de relaciones que podemos llamar “el cuerpo de una pintura” a partir de la confrontación de la materialidad plástica de los colores con la imagen deseada. El gozo de la pintura *-joie de peinture-* es mayor porque aquella alegre maravilla nos pertenece un poco más ya que ha salido de nuestro propio cuerpo. La desmedida presencia de las imágenes tecnológicas nos conduce a un estímulo visual continuo de apariencias sin entidad material, pieles sin cuerpo. La pintura a lo largo del siglo XX ha respondido a la demanda de densidad, de presencia real de las imágenes, generada por el ubicuo reclamo de las tecnologías. Infinidad de pintores como Alberto Giacometti, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Francis Bacon, Lucian Freud o Miquel Barceló han subrayado los valores plásticos de su pintura para producir imágenes en las que la visión se asocie a otras experiencias materiales.

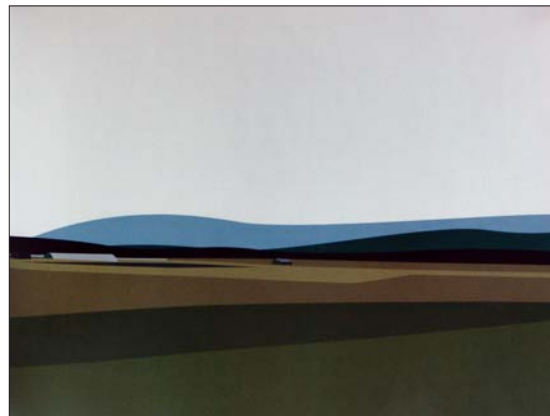


Imagen 1 y 2. Julian Opie
Motores, voces y pasos. 1999. *Mi novia y yo estuvimos conduciendo...* 2002

Para explicar qué puede ofrecer la pintura a la imagen tecnológica describiremos algunas obras del artista visual británico Julian Opie.²⁴ Se trata de un diseñador gráfico cuyas creaciones se difunden tanto en los circuitos de la imagen comercial²⁵ como en los propios del arte actual a través de museos y galerías. Su

dolf: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza, 2002.

23. LACAN óp. cit., p. 93: “Hechos que se inscriben en un orden de identificación *homeomórfica* que quedaría envuelto en la cuestión del sentido de la belleza como formativa y como erógena”.

24. Julian Opie es un artista relativamente poco conocido en España. Uno de los catálogos más accesibles en nuestro país es: HORLOCK, Mary: *Julian Opie*. Londres, Tate Publishing, 2004.

25. Este diseñador se dio a conocer en 2000 como autor de la imagen comercial del grupo británico de pop *Blur*. VVAA: *Julian Opie*. Nuremberg, Staatliches Museum für Kunst und Design. 2003, p.72.

procedimiento de trabajo más habitual comienza con la captura de fotografías. Manipula digitalmente estas imágenes con programas vectoriales de diseño gráfico generando campos de color, tramas lineales y otros trazados que funcionan como signos. Este diseñador comenzó su formación artística como pintor. Entre sus imágenes digitales reconocemos colecciones dedicadas a los géneros tradicionales la pintura, fundamentalmente el paisaje y el retrato. Viendo sus obras en los catálogos dudamos de si se trata de cuadros o de imágenes digitales. Aunque algunas de sus propuestas más antiguas fueron presentadas como impresiones fotográficas digitales, actualmente el soporte más empleado por Opie son los monitores y pantallas planas de video. Como presentación de la imagen que mostramos en la parte superior derecha de esta página Opie reconstruye la experiencia de ese paisaje a través de una descripción textual:

Mi novia y yo estuvimos algunos días del verano del 2000 conduciendo por los pueblos que rodean Ginebra buscando una iglesia bonita donde casarnos. Físicamente Ginebra está en Francia y en cuanto conduces una cierta distancia desde la ciudad te encuentras entrando, o al menos dirigiendo la mirada hacia Francia. Resultaba difícil conseguir el permiso que necesitábamos por que lo habíamos dejado pasar un poco y ella es católica y yo no soy religioso. Al final nos casamos en el Ayuntamiento de Ginebra que es hermoso y parece un castillo de enanitos.²⁶



Imagen 3 y 4. Julian Opie:
Radio, viento y neumáticos (2000)
Sueño que estoy conduciendo mi coche (2002)

Julian Opie aprovecha los textos que sirven de título a estas colecciones de imágenes para describir las sensaciones y las experiencias de aquellos lugares. En ellos relata sus vivencias personales cuando captó las fotos, la geografía, el ambiente y la meteorología de aquellos escenarios. En otras obras similares como *Motores, voces y pasos* de 1999 o *Radio, viento y neumáticos* de 2000 (Imágenes 1 y 3) recurre a la reproducción de los sonidos captados en esos parajes. El espectador puede ver las impresiones digitales tipo C-Print mientras escucha el ambiente sonoro de los paisajes. En otros casos introduce diferentes dispositivos que pueden ser electrónicos, por ejemplo diminutas bombillas en los brillos de las imágenes, o digitales, produciendo pequeñas variaciones y sutiles efectos de animación en video. Formalmente las imágenes de Opie son paisajes, reconocemos nuestro lugar frente a esos escenarios pintorescos, sabemos donde está el horizonte e imaginamos cuantos planos de color tendríamos que recorrer hasta llegar a sus extremos. En la pequeña escala en la que vemos estos paisajes impresos en los catálogos nos parecen imágenes análogas a las de cualquier pintor. Pero sin embargo llama profundamente la atención que el autor haya tenido que añadir los textos descriptivos, los sonidos, los dispositivos electrónicos y finalmente las animaciones digitales. Tal

26. VVAA: *Julian Opie. Landscapes*. Estocolmo, Wetterling Gallery, 2004. p. 29.

vez intuía, como nos ocurre a los espectadores, que en aquellas imágenes falta algo. Para convocar la experiencia de aquellos paisajes ha introducido a estos pequeños trucos electrónicos visuales y sonoros. Llegados a este punto finalmente ya sabemos qué es lo que aporta la factura manual de la imagen pictórica a pesar de todas las contingencias y dificultades que le son inherentes. Para explicarlo acudamos a las obras del pintor norteamericano Richard Diebenkorn.²⁷



Imagen 5 y 6. Richard Diebenkorn: *Playa con sombrillas*. *Paisaje Urbano I* (1963)

Los paisajes de Richard Diebenkorn tienen una estructura formal muy similar a los de Opie. Los medios no pueden ser más sencillos, óleo sobre tabla y lienzo. Sin embargo estas descripciones pictóricas son más eficaces que las del artista británico. Ante estas pequeñas tablas no echaremos en falta ningún texto que nos cuente lo que estamos viendo. No necesitamos unos altavoces emitiendo el sonido de las olas y los niños jugando a lo lejos, ni el zumbido de las chicharras después del mediodía, a la hora de la siesta. Viendo estas imágenes podemos revivir la experiencia de estos lugares con mayor intensidad, con más viveza, que si fueran animaciones de video. Debajo de cada color encontramos huellas con la memoria del proceso pictórico. Observando los planos que constituyen los soportes de los paisajes -los suelos que pisamos- sabemos que tienen distintas consistencias: Hay zonas calientes y frías, ásperas y lisas, mullidas y duras, húmedas y secas. El pintor ha dispuesto los colores no sólo por sus cualidades visuales sino aplicando recursos plásticos que reconstruyen la memoria sustancial y sensorial de aquellos lugares. El sustrato de la arena de la playa es el mismo en los dos primeros planos pero la zona más cercana y oscura está más fría y húmeda que la del fondo, seguramente acaba de bajar la marea (Imagen 5). Cuando atravesamos los jardines cubiertos de césped notamos una consistencia mullida muy distinta a la sensación árida del solar de arena. La sombra mantiene la hierba húmeda, por eso es más azulada y huele de otra manera que la que está expuesta al sol (Imagen 6). El pintor no pierde el tiempo haciendo sus imágenes a mano, aporta sensaciones encarnando las experiencias visuales y plásticas en sus cuadros.

27. Desgraciadamente existe poca bibliografía de Diebenkorn en España, salvo el catálogo de la exposición de la Fundación Juan March de Madrid de 1994. Para una consulta más detallada recomendamos LIVINGSTON, Jane: *Richard Diebenkorn*. Berkeley, University of California Press, 1997. pp. 155-174.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY, Vicente: *Arte del Siglo XX. Apuntes al principio de un siglo*. Madrid, Dykinson, 2003.
- ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza, 2002.
- DEBRAY, Régis: "Introducción a la mediología". Barcelona, Paidós, 2001
- DEBRAY, Régis: "Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente". Barcelona, Paidós. 2000
- BACHELARD, Gaston: *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México, F.C.E., 1994.
- BACHELARD, Gaston: *La tierra y los ensueños del reposo*. México, F.C.E., 1997.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós 1999.
- BARTHES, Roland: *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona, Paidós, 2001.
- BENJAMIN, Walter: *Textos sobre fotografía*. Valencia, Pretextos, 2004.
- DELEUZE, Gilles: *Pintura. El concepto de Diagrama*. Buenos Aires, 2007.
- DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena, 2003.
- HOCKNEY, David: *El conocimiento secreto*. Barcelona, Destino, 2002.
- HORLOCK, Mary: *Julian Opie*. Londres, Tate Publishing, 2004.
- GREENBERG, Clement: *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona, Anagrama, 2002
- LACAN, Jacques: *Obras escogidas*. Barcelona, R.B.A., 2006.
- LIVINGSTON, Jane: *The Art of Richard Diebenkorn*. Berkeley, University of California Press, 1998.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *Ribera*. Madrid, Museo del Prado, 1990.
- PLINIO: *Textos de Historia del Arte, Historia Natural: Libros 35 y 36*. Madrid, La Balsa de Medusa, 2001.
- VALÉRY, Paul: *Piezas sobre arte*. Madrid. La balsa de Medusa, 1999.
- VALÉRY, Paul: *Teoría poética y estética*. Madrid. La balsa de Medusa, 1990
- VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- VIRILIO, Paul: *La máquina de visión*. Madrid, Cátedra, 1998.
- VVAA: *Caravaggio*. Colonia, Taschen, 2010.
- VVAA: *Julian Opie*. Nuremberg, Neues Museum, 2003.
- VVAA: *Julian Opie. Landscapes*. Estocolmo, Wetterling Gallery, 2004.
- VVAA: *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*. Londres. The National Gallery. 1999.
- VVAA: *Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection*. Londres, Thames and Hudson, 1997.